BLOK № 5/2010

TOTALITARNY FOLKLOR KOMUNISTYCZNY – różne sposoby rozumienia terminu

Zuzanna Grębecka
Uniwersytet Warszawski

Czy jest coś takiego, jak totalitarny folklor komunistyczny? A jeśli tak – to czym on jest? To oczywiście zależy od definicji samego pojęcia folkloru. Według opisów słownikowych – czy to Juliana Krzyżanowskiego[1], czy Józefa Bursztyl[2] – możemy mieć do czynienia z dwoma podstawowymi rozumieniami tego terminu. Po pierwsze, wąskim, w którym ogranicza się go w zasadzie do kultury artystycznej czy też duchowej ludu, a czasem wręcz do literatury ustnej. Czasem włącza się tu też obrzędy, zwyczaje czy tańce. Drugie rozumienie, szerokie, uwzględnia zarówno dorobek duchowy, jak i materialny, ogarniając swym zasięgiem kulturę duchową, społeczną i materialną. Takie rozumienie folkloru utożsamia go w zasadzie z przedmiotem zainteresowań etnografii. Również w polskiej nauce widać dwie perspektywy badania folkloru – etnograficzną, sięgającą jeszcze prac Oskara Kolberga – i literaturoznawczą, bliższą Krzyżanowskiemu. Trzeba też dodać, że choć termin „folklor" – od angielskiego *folk lore* – oznacza wiedzę ludu, to lud ten bywa traktowany dość szeroko. Według *Słownika folkloru polskiego* „folklor" oznacza zatem odrębną kulturę umysłową ludu – kulturę grupy społecznej, jej sposób mówienia, pieśni, opowiadania, wierzenia. Stąd np. folklor marynarski, żołnierski, szkolny[3]. Z kolei *Słownik etnologiczny* wyróżnia folklor wiejski, miejski, za-

---

[1] J. Krzyżanowski, *Folklor*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965.

[2] J. Burszta, *Folklor*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa-Poznań 1987.

[3] J. Krzyżanowski, *Folklor...*, op. cit., s. 104.

wodowy, towarzyski, różnych grup społecznych, aż po całe społeczeństwo[4]. Burszta przywołuje dodatkowo trzy tryby funkcjonowania folkloru w czasach współczesnych, wyróżniając: a) zanikający folklor tradycyjny, b) folklor rekonstruowany i c) spontaniczny folklor współczesny[5].

Mówiąc o folklorze totalitarnym, omówię wszystkie te trzy sposoby jego bytowania, najpierw jednak trzeba jeszcze zatrzymać się na chwilę przy przymiotniku „totalitarny". Może on znaczyć „związany z totalitaryzmem, powstający w związku z totalitaryzmem" – będzie tu chodziło zatem o takie zjawiska, które zaliczymy do folkloru, a które zostały wytworzone przez funkcjonariuszy systemu totalitarnego lub jego przeciwników i w pewnym przynajmniej stopniu odwołują się do ideologii i praktyki komunizmu w Polsce doby totalitarnej (lata 1949-1955). W drugim znaczeniu termin „totalitarny" będzie oznaczał „wykorzystywany przez totalitaryzm", a zatem byłyby to elementy folkloru – zastane bądź powstające współcześnie – które zostały wykorzystane przez system totalitarny, wpisane w nowy kontekst, opatrzone propagandowym komentarzem, jednak nieprzekształcone wcale lub w bardzo nikłym stopniu. W końcu termin ten może też tłumaczyć się jako „powstały w czasach totalitaryzmu", a zatem być kwalifikacją czasową, niezwiązaną z treściami ideologicznymi niczym więcej niż współwystępowanie. Analizując obie te – niesprzeczne i nakładające się na siebie – klasyfikacje skupię się przede wszystkim na tym, co audialne lub wizualne: artefaktach (artystycznych i codziennego użytku), muzyce, tańcu, formach obrzędowych.

Zanikający folklor tradycyjny był tylko po części atrakcyjny z punktu widzenia władz Polski Ludowej. Mógł znaleźć zastosowanie w propagandzie nowej ideologii o tyle, o ile dało się odnaleźć w nim elementy krytyki wcześniejszego ustroju i nierówności klasowej – stąd przedruki i analizy opowieści czy pieśni o złym panu, niedoli chłopskiej itp. Włodzimierz Sokorski deklarował takie oto zainteresowanie kulturą ludową:

> Świadomie wydobywamy z jej dorobku to wszystko co i w treści, i w formie było związane z wiekową historyczną walką wsi polskiej. Sięgamy w kulturze ludowej po te jej bezcenne skarby, które były wyrazem jej społecznej odrębności i społecznego protestu w stosunku do kultury ziemiańskiej i [...] sztuki mieszczańskiej[6].

W tym duchu należało też podjąć nowe badania nad sztuką ludową.

---

[4] J. Burszta, *Folklor...*, op. cit., s. 125.

[5] Ibidem.

[6] W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, Warszawa 1950, s. 93.

> Sztuka ludowa jako jeden z przejawów życia duchowego jest w stosunku do bytu materialnego zjawiskiem wtórnym i od niego uzależnionym. W myśl leninowskiej teorii odbicia rzeczywistości w sztuce, dzieło sztuki stanowi historycznie uwarunkowane, subiektywnie przez artystę wyrażone odbicie rzeczywistości obiektywnie istniejącej. Chcąc więc zjawiska z zakresu sztuki należycie zrozumieć i objaśnić, musimy stale rzutować je na właściwe tło ekonomiczne i polityczne. Tego u nas nie robiono, albo robiono w zakresie bardzo niewystarczającym. Wyjątkowo zdarzało się, by autorowie piszący o sztuce ludowej wiązali zagadnienie twórczości ludowej z warunkami, jakie panowały na wsi w poszczególnych okresach historycznych. Jest rzeczą bardzo znamienną, iż w polskiej literaturze etnograficznej nie została prawie zupełnie poruszona kwestia wpływu, jaki na ludową twórczość artystyczną wywarła np. niewola pańszczyźniana i jej zniesienie. Sztuka ludowa jako zjawisko, które powstało i rozwinęło się w obrębie mas ludowych, posiada swoje oblicze klasowe, którego w naukowych badaniach nie wolno nie dostrzegać, względnie świadomie pomijać[7].

Również tradycyjne czy wręcz zabytkowe wyroby ludowe, rzemieślnicze i artystyczne, były wykorzystywane do promocji ideologii komunistycznej. Widać to doskonale na przykładzie organizowanych często wystaw ludowych.

> Ten podział, zastosowany może nieumyślnie, był na wystawie słuszny, bowiem wykazywał porównawczo postęp twórczości ludowej i jej przystosowanie do warunków, potrzeb i wymagań człowieka doby dzisiejszej. Nie był to jedynie pokaz starych eksponatów, już dziś historycznych, chociaż częstokroć pięknych i o dużej wartości artystycznej, ale na wystawie pokazano, jak postępuje zmiana i rozwój zarówno techniki, jak też materiału w odniesieniu do potrzeb wsi współczesnej. Znajdowały się tam [...] dwa warsztaty tkackie, jeden sprzed 85. laty, ze wsi Lipki, prymitywny, wąski, drugi nowoczesny, szeroki, o mechanicznym przerzucaniu czółenek. W czasie trwania wystawy przy jednym i przy drugim tkały kobiety i każdy ze zwiedzających mógł sprawdzić naocznie, jak ciężki był trud tkania dawniej, a jak dziś, dzięki ulepszeniom, praca na nowym warsztacie jest o wiele lżejsza, a co najważniejsze jest sprawniejsza i znacznie wydajniejsza[8].

Wystawa ludowa ma być zatem narracją z tezą, gdzie nacisk kładziony jest na przemianę, rozwój i postęp – przeszłość pełni zatem rolę służebną wobec apologetyki współczesności.

---

[7] R. Reinfuss, *Stan badań nad polską sztuką ludową*, „Polska Sztuka Ludowa" IV (1950), nr 1-6, s. 10-11.

[8] P. Greniuk, *Wystawa sztuki i przemysłu ludowego w Węgrowie*, „Polska Sztuka Ludowa"..., op. cit., s. 75.

> Cóż bowiem z tego, że na wystawie sztuki ludowej pokażemy stare, nawet piękne okazy, pochodzące z twórczości ludowej, jeśli równocześnie nie uświadomimy szerokim rzeszom zainteresowanych, jak one w szeregu zmian przekształciły się do służby dnia dzisiejszego. Dziś jest dla nas jasnym, że różnica między wsią i miastem musi się zacierać. Postęp i rozwój życia gospodarczego na wsi, wzrastający dobrobyt pracującego chłopstwa budzi coraz szersze pragnienia i dążenia do pogłębiania dóbr kulturalnych. Wieś pragnie na równi z miastem współuczestniczyć w dorobku kulturowym Polski Ludowej, pragnie iść z prądem socjalizacji życia i na tej drodze widzi swoją przyszłość. Stąd każdy przejaw przemian w kierunku postępu jest nam wszystkim bliski i winniśmy go wspierać. Chłop pragnie widzieć rozwój techniki wśród przedmiotów codziennego użytku i ma do niej pozytywny stosunek. I tak np. ul pszczeli, wydłubany w kłodzie drzewa [...], czy ul słomiany „koszka" [...], jakie pokazano na wystawie, winny były również mieć obok siebie ule dziś stosowane w racjonalnej pasiece, z nadstawkami, aby ujawniały postęp, aby pouczały o korzyści rozwoju w tej dziedzinie, aby wśród chłopów-bartników, pszczelarzy, nie budziły niepotrzebnej łezki, że tamte ule były „piękne", „ciekawe", ale żeby pomogły im dojść do wniosku, że ul słomiany czy kłoda były wyrazem zacofania gospodarczego wsi, jej prymitywizmu, biedy i nędzy, że postęp w każdej dziedzinie jest konieczny, bo przynosi udogodnienia, przynosi człowiekowi pożytek[9].

Odwołania do tradycyjnego folkloru stanowiły też jedno z założeń sztuki socrealistycznej. Józef Stalin wskazywał, iż okres dyktatury proletariatu i budownictwa socjalizmu w ZSRR jest okresem rozkwitu kultur narodowych, socjalistycznych w treści i narodowych w formie. Maksym Gorki postulował nawiązywanie do folklorystycznych wątków czy form artystycznych oraz ludowego sposobu rozumienia i poznawania świata. Miało to dotyczyć wszelkich dziedzin sztuki socrealistycznej – literatury, plastyki, architektury czy muzyki. Jeśli chodzi o tę ostatnią, Stalin pouczał kompozytorów, że nie powinni gardzić ludową twórczością, gdyż lud szlifuje swoje pieśni w ciągu stuleci i doprowadza je do najwyższego szczebla doskonałości. Andriej Żdanow dopowiadał, iż rozwój muzyki powinien postępować na podstawie współdziałania, na gruncie wzbogacenia muzyki „uczonej" muzyką ludową. Podobnie z architekturą:

> Aby treść socjalistyczna architektury dotarła do świadomości mas, aby mogła wykonać swe zadania ideowo-wychowawcze, musi ona przemówić językiem prostych, zrozumiałych i bliskich ludowi form. Muszą to być formy mające rezonans w kolorycie danego kraju, jego pejzażu architektonicznego, słowem tego, czym żyje lud tego kraju[10].

---

[9] Ibidem, s. 75-76.

[10] E. Goldzamt, *O realizmie socjalistycznym w architekturze*, „Nowe Drogi" 1949, s. 147.

Narodowa w formie, socjalistyczna w treści – to w zasadzie przesądzało o losie tradycyjnego folkloru w dobie totalitaryzmu. Jako że folklor tradycyjny odwołuje się do tradycyjnego światopoglądu – w oczywisty sposób niezgodnego z komunistyczną propozycją – wymaga bądź to odpowiedniej analizy, interpretacji i komentarza, bądź sprowadzenia go wyłącznie do zewnętrznej formy, wypełnianej nowymi znaczeniami, bądź w ogóle traktowania jako zbioru wzorów, ozdobników i ornamentów. To zaś, co do tej pory było spontaniczne, ma ulec odgórnemu nadzorowi. Dlatego też Sokorski apelował o „świadome kształtowanie a nawet reżyserię zarówno w treści, jak i w formie żywego tworzywa sztuki ludowej"[11].

W ten sposób dochodzimy do konstatacji, że w czasach totalitarnych znacznie lepiej miewał się nie zanikający folklor tradycyjny, a folklor rekonstruowany. Przy czym rekonstrukcja owa była *de facto* konstrukcją czegoś nowego, już nie spontanicznego, lecz rekonstruowanego. Zresztą totalitaryzm jest z gruntu wrogi wszelkiej spontaniczności, polifonii i wieloznaczności. Ile kłopotów może przysporzyć systemowi twórca faktycznie oryginalny, nawet gdy zasadniczo jest ideologicznie poprawny, może świadczyć przykład Teofila Ociepki, promowanego bardzo przez Izabelę Czajkę-Stachowicz i lubianego w końcu przez władze. Ten ogromnie utalentowany malarz samouk ze środowiska górniczego (sam będący zresztą z zawodu górnikiem), obok słusznych ideologicznie przedstawień ludzi pracy, z uporem malował stwory fantastyczne, zupełnie niemieszczące się w kanonie twórczości socjalistycznej – i mimo licznych perswazji nie porzucał tego wątku swej twórczości.

Niewątpliwie reżyseria była bezpieczniejsza. Tworzono zatem zespoły i kolektywy twórców ludowych, prowadzone zresztą nierzadko przez faktycznych znawców sztuki i rzemiosła ludowego. Uczono zapominanych już umiejętności – tkactwa, koronkarstwa, malowania na szkle, rzeźbiarstwa i innych.

> Wystawa dała możność zaznajomienia się nie tylko z tkactwem ludowym tych stron, ale także z pracami tkackimi spółdzielni pracy „Runo" w Wolborzu, powiatu piotrkowskiego, która wystawiła swoje samodziałowe tkaniny, wykonane w oparciu o tutejsze oryginalne wzory ludowe[12].

---

[11] W. Sokorski, *Sztuka w walce...*, op. cit., s. 94-95.

[12] B. Kaczorowska, *Pokaz zapaski ludowej w Piotrkowie Trybunalskim*, „Polska Sztuka Ludowa"..., op. cit., s. 82.

Tematy podejmowane przez gromadzonych w takich zespołach czy spółdzielniach twórców były tyleż tradycyjne, co odwołujące się do doświadczenia współczesności.

> Prócz „dywanów" wyłącznie kwiecistych spotyka się też inne, o tematach aktualnych, świadczące o tym, że wieś wyszła z dawnego zaściankowego trybu życia i interesuje się żywo zagadnieniami współczesnej rzeczywistości. Przykładem może tu być dywan wykonany przez Leokadię Kosieniak, zatytułowany *My pracą zbudujemy plan 6-letni*[13].

Zinstytucjonalizowaniem tych tendencji było utworzenie przez Ministerstwa Kultury i Sztuki w porozumieniu z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji w 1949 roku Cepelii (CPLiA – Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego). Zrzeszała ona ponad 200 spółdzielni rękodzielniczych i ponad 100 zakładów przemysłu ludowego, zatrudniała prawie 30 tysięcy osób, w tym ponad jedną trzecią twórców działających chałupniczo. Wkrótce Cepelia zmonopolizowała rynek sztuki i rzemiosła ludowego. Współpraca z nią gwarantowała zbyt wytworów, a także uzyskanie materiałów potrzebnych do działalności. Z drugiej strony likwidowała w zasadzie możliwość aktywności spontanicznej, zmuszając twórców do pracy na zamówienie.

Innym przejawem instytucjonalizacji folkloru było tworzenie zespołów ludowych pieśni i tańca.

> Obserwowane zainteresowanie folklorem przechodziło różne fazy, uzależnione od charakteru realizowanej aktualnie polityki kulturalnej. W końcu lat 40. i na początku 50. przeważała tendencja do tworzenia, obok nielicznych zespołów autentycznych, zespołów dużych, które miały być reprezentantami i przedstawicielami kultury wsi w kulturze ogólnonarodowej[14].

Najsłynniejszym tak powstałym zespołem był stworzony przez Tadeusza Sygietyńskiego Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze" – został powołany do życia w listopadzie 1948 roku dekretem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Mimo nazwy, „Mazowsze" nie ograniczało się do pieśni mazowieckich, lecz czerpało z folkloru wielu regionów Polski. Drugi zespół o podobnym charakterze – Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk" – został utworzony w lipcu 1953 przez

[13] Z. Cieśla-Reinfussowa, *Wystawa sztuki ludowej w Dąbrowie koło Tarnowa*, „Polska Sztuka Ludowa" IV (1950), nr 7-12, s. 152.

[14] M. Piotrowski, *Zespół folklorystyczny w życiu kulturalnym wsi współczesnej. Studium wybranych zespołów Polski centralnej*, Warszawa 1986, s. 45.

Stanisława Hadynę. Początkowo koncentrował się na folklorze śląskim, z czasem jednak rozszerzył repertuar o pieśni ze wszystkich regionów Polski. Owo mieszanie pieśni o różnym pochodzeniu wyrywało je z tradycyjnego kontekstu i zamieniało w wiązankę przebojów – wspaniale zaaranżowanych i wykonanych, jednak niewyrażających już tradycyjnego światopoglądu. Z kolei fakt, że niejednokrotnie członkowie zespołów poznawali śpiewane pieśni dopiero podczas prób, sprawiał, że nie można tu już mówić o tradycyjnym przekazie ustnym, który jest przecież jednym z istotniejszych wyznaczników folkloru. Trzeba tu oddać sprawiedliwość Sygietyńskiemu, który wspierał bardzo mazowieckie, a szczególnie opoczyńskie zespoły amatorskie, których aktywność bazuje właśnie na tradycyjnym przekazie ustnym. Niemniej jednak to, co prezentowały „Mazowsze" i „Śląsk", to wyraźnie folklor rekonstruowany, a zarazem spetryfikowany, w tym sensie, że sztucznie zamrożony, unieruchomiony, a zatem pozbawiony możliwości rozwoju i zmiany.

Innym przykładem jest wykorzystanie tradycyjnego, starosłowiańskiego święta plonów i końca wegetacji, przyswojonego zresztą później przez Kościół. Dożynki, pozbawione oczywiście elementów religijnych, były jednym z ulubionych przez władze i najbardziej widowiskowych imprez ideologicznych w PRL. Organizowane zarówno na szczeblach regionalnych, jak i centralnym trafiały na pierwsze strony gazet, okładki czasopism, były transmitowane w telewizji, pojawiały się na plakatach, jak np. na słynnym plakacie *Plon niesiemy, plon* z Bolesławem Bierutem i Konstantym Rokossowskim – i stanowiły część systemu komunistycznych świętowań[15]. Takie wykorzystywanie tradycji ludowych było praktykowane w całym bloku wschodnim – jak na przykład próba wprowadzania na radzieckiej Białorusi święta pierwszej bruzdy, ogromne dowartościowanie nocy Kupały czy wreszcie promocja Nowego Roku w celu deprecjacji Wigilii i Bożego Narodzenia, mająca miejsce na terenie całego Związku Radzieckiego. Rewitalizacja tradycji przedchrześcijańskich, swoiste oczyszczanie obrzędów z „chrześcijańskich naleciałości" było, obok prób wykreowania świąt całkowicie nowych, bardzo popularne i bardzo bezpieczne. W czasach przed rozkwitem w Europie Wschodniej ruchów neopogańskich gwarantowało to uzyskanie tradycyjnej formy pozbawionej odwołań do niewłaściwego światopoglądu – bo, jak zdawali się sądzić

[15] O komunistycznych świętowaniach, a w tym dożynkach, por. P. Osęka, *Rytuały stalinizmu*, Warszawa 2006.

komunistyczni decydenci, elementy przedchrześcijańskiej wizji świata i tak już dawno popadły w zapomnienie. Wszystko to miało zaś na celu, osłabienie znaczenia świąt i obrzędów chrześcijańskich oraz stworzenie własnego systemu integracji symbolicznej. Tak o tym pisze Fridrich Owsijenko:

> Proces rozwoju obrzędów świeckich osiągnął w naszych czasach taki poziom, że można zasadnie mówić o powstaniu systemu radzieckich świeckich świąt i obrzędów. [...] Chociaż nowe święta i obrzędy nie są wymierzone bezpośrednio przeciwko religii, jednakże umacniając ducha socjalistycznej wspólnoty i nowe ideały, stanowią psychologiczną barierę, która zapobiega powiększaniu się wpływów pseudokolektywizmu gminy religijnej lub sprzyjają jego wypieraniu[16].

Sztuczność i niewiarygodność odwoływania się propagandy komunistycznej do folkloru widać zwłaszcza na plakatach, gdzie często bez względu na wykonywaną czynność przedstawiciel ludu pracującego wsi ukazany jest w stroju ludowym – czyli ubraniu odświętnym, zarezerwowanym na specjalne okazje, niebędącym nigdy strojem roboczym. Takie przedstawianie folkloru z czasem doprowadziło do znudzenia nim. Jak zauważa Marcin Piotrowski:

> Ruch folklorystyczny w końcu lat pięćdziesiątych uległ pewnemu zahamowaniu, spowodowanemu, być może, przesytem treściami folklorystycznymi emitowanymi w nadmiarze przez środki masowego przekazu i popieranymi przez politykę kulturalną okresy tzw. socrealizmu[17].

Z kolei Stefan Żółkiewski podsumowuje smutno ów okres przy okazji rozważań nad zachodnią kulturą masową:

> Siłą „comicsów" i „westernów" są elementy tej właśnie ludowej tradycji kulturalnej. Z niej bowiem może wyrastać kultura masowa, którą masy uznają za swoją i która będzie pomagać im w walce o sprawiedliwość i postęp, o stosunki, w których człowiek będzie człowiekowi bratem. Ale w kulturze „comicsów" i „westernów" te elementy są tylko przynętą. Reszta jest sprzeczna nimi. [...] I my staraliśmy się oprzeć naszą kulturę w minionym dwunastoleciu na folklorze i ludowych tradycjach kulturalnych. Nie dało to oczekiwanych wyników. [...] Istotnym błędem, jak sądzę, naszej działalności kulturalnej w minionym okresie było dążenie do administracyjnego kształtowania twórczości[18].

---

[16] F.G. Owsijenko, *O kształtowaniu światopoglądu w ZSRR*, tłum. E. Ciszewska, Warszawa 1979, s. 38.

[17] Ibidem, s. 46.

[18] S. Żółkiewski, *Rozwój naturalny*, [w:] tegoż, *Kultura i polityka*, Warszawa 1958, s. 33.

W efekcie cały kompleks owych administracyjnie kształtowanych zjawisk zyskał ironiczną etykietę „wieś śpiewa i tańczy". Tymczasem wieś rzeczywiście śpiewała – a konkretnie śpiewał kołchoz. Powstawał mianowicie spontanicznie folklor związany z realiami życia w kołchozach i sowchozach. Choć zasadniczo odwołuję się w tym tekście do zjawisk polskich, przykład kołchozowego folkloru wydaje mi się bardzo ważny – a nie ma identycznego zjawiska tworzącego się w PGR-ach. Pieśni tworzone i śpiewane w kołchozach są zjawiskiem interesującym, gdyż nie jest jednoznaczne klasyfikowanie ich jako przejawów współczesnego folkloru spontanicznego. Choć w oczywisty sposób mamy tu do czynienia z tekstami nowymi, silnie związanymi z realiami współczesnymi, to sposób ich powstania i funkcjonowania są charakterystyczne dla folkloru tradycyjnego. Co więcej, również treściowo realizują one znane i opisywane przez folklorystów wątki. I tak na przykład *Nadzieńka*, popularna na Białorusi, wykorzystana zresztą w *Narodnym Albomie*, jest wariacją narracji o dziewczynie, która wiąże się z kimś spoza swojej grupy społecznej (bardzo często z przedstawicielem wyższego stanu, tu z przyjezdnym wojskowym Armii Radzieckiej, pochodzącym ze wschodnich rubieży Kraju Rad), zostaje uwiedziona, oszukana i porzucona. Mimo że nowo powstały, tekst jest często spotykaną w tradycyjnym folklorze przestrogą, aby nie łamać niepisanego nakazu endogamii, co w Nadzieńce pojawia się explicite we frazach otwierających: „Ech wy, białoruskie dziewczęta, nie zakochujcie się w wojskowych, bo wszyscy wojskowi są żonaci, sprowadzają dziewczęta na złą drogę".

Z punktu widzenia ideologii i propagandy komunistycznej takie oddolne powstawanie tekstów ludowych, opisujących nową rzeczywistość, było bardzo korzystne – zwłaszcza jeśli opis zawierał superlatywy pod adresem nowego ładu, nowej władzy i jej przedstawicieli czy bohaterów. Ukazywało się więc dużo opracowań prezentujących bajki ludowe narodów ZSRR o Leninie itp. Stąd też, obok tekstów faktycznie spontanicznych, powstających niejako poza monopolem państwowym, były też próby tworzenia fałszywek – tekstów mających udawać autentyczną twórczość ludową, jednak wykreowanych przez funkcjonariuszy systemu komunistycznego. Liczne przykłady współwystępowania spontanicznych i pisanych na zamówienie utworów folklorystycznych z terenów Ukrainy pokazuje Rostysław Kramar[19].

---

[19] Por. np. R. Kramar, *Ludowe piosenki z czasów II wojny światowej z Ukrainy zachodniej*, [w:] *Wojna przeżyta i wyobrażona. Obraz wojny w kulturze popularnej*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, A. Haska (w przygotowaniu).

Bardzo obficie reprezentowany jest współczesny folklor spontaniczny, tworzony przez niechętnych systemowi komunistycznemu. Wyrażany oddolnie sprzeciw wobec władzy (w dowolnej jej postaci) jest, co należy podkreślić, jednym z częstszych tematów twórczości folklorystycznej. Pisze Józef Burszta:

> Znaczenie ma także funkcja narodowa (podtrzymywanie tradycji, wykształcanie świadomości narodowej – tu ważna funkcja folkloru polskiego w okresach zaborów i okupacji) oraz funkcja psychologiczna (wpływ na słuchacza uspokajający czy aktywizujący w postaci dążeń, marzeń, lęków i innych stanów psychicznych). Rozwinięciem tych funkcji jest wyrażanie dezaprobaty lub – najczęściej – protestu społecznego wobec aktów bezprawia, krzywdy, ucisku, niesprawiedliwości, zwłaszcza wówczas, gdy wyrażanie tych postaw jest oficjalnie zakazane (stąd folklor antyfeudalny, antyszlachecki, antypański, antyokupacyjny i często antyrządowy)[20].

W przypadku takiego folkloru doby komunizmu mamy do czynienia z wierszami i krótkimi rymowankami, piosenkami, zarówno nowo powstającymi, jak i przeróbkami dawnych utworów, wyliczankami, żartami i dowcipami, plotkami, pogłoskami i współczesnymi opowieściami wierzeniowymi czy specyficznym gatunkiem folkloru, jakim są napisy na murach – graffiti. Można tu przywołać słynne rymowanki ubikacyjne z okresu stalinowskiego:

> Sraj na trumnę Lenina,
> Sraj na trumnę Stalina,
> Sraj na cały ten świat pieski,
> ale nie sraj na te deski.

Bardzo podobny, acz subtelniejszy:

> Na Lenina wieczną trumnę,
> na Stalina czoło dumne,
> na komunę wszędzie w świecie,
> ale nie na deskę przecie!

Czy wreszcie cytowany w jednej z piosenek Jana Krzysztofa Kelusa dwuwiersz:

> Na kapuście czarne liście,
> nie daj dupy komuniście.

---

[20] J. Burszta, *Folklor...*, op. cit., s. 127.

Charakterystyczne jest też przechodzenie wielu tekstów autorskich do obiegu folklorystycznego. Taki los spotkał w latach 50. piosenki Stanisława Staszewskiego, a w latach późniejszych Jacka Kaczmarskiego czy Jana Krzysztofa Kelusa. W Związku Radzieckim przytrafiło się to *błatnym* pieśniom Włodzimierza Wysockiego, które uchodziły za spontaniczną twórczość łagrową. Zjawisko odrywania tekstu od autora może zachodzić też w innych warunkach – sama kiedyś podczas badań na północno-zachodniej Białorusi wysłuchałam streszczenia *Quo vadis*, zaprezentowanego mi jako legenda hagiograficzna wśród innych legend, a bez świadomości autorstwa Sienkiewicza. Jednak w sytuacji, gdy państwo ma monopol informacyjny i wydawniczy, proces folkloryzowania się twórczości autorskiej jest dużo szybszy – a to choćby dlatego, że ze względów bezpieczeństwa kopie utworów, często sporządzane spontanicznie (np. przepisywane odręcznie teksty), nie zawsze są opatrywane nazwiskami autorów, łatwo też ulegają wariantyzacji. To ostatnie wiąże się też z niską jakością kopii, na przykład nagrań prywatnych koncertów. Wymieniony tu już Jan Krzysztof Kelus wspominał, jak po rozpowszechnieniu *Piosenki o morzu* bywał często pytany o to, kim był Zenek K. – nieporozumienie powstało na skutek błędnego odczytania fragmentu brzmiącego: „To był już ostatni proces z MKK (Mały Kodeks Karny obowiązujący w Polsce w latach 1946-1969 – przyp. Z.G.), jako: To był już ostatni proces Zenka K." Pokrewnym zjawiskiem jest mylne przypisywanie wykonawcy autorstwa tekstu – jak w przypadku przypisywania Kaczmarskiemu autorstwa utworów Włodzimierza Wysockiego (*Obława*), Lluisa Llacha (*Mury*), Natana Tennenbauma (*Modlitwa o wschodzie słońca*) czy wręcz Adama Asnyka (*Miejcie nadzieję*), co wynika z kolei, moim zdaniem, również ze stereotypu społecznego barda, zgodnie z którym powinien on wykonywać własne, nie zaś cudze utwory.

Przy omawianiu spontanicznego folkloru współczesnego należałoby zrezygnować, jak sądzę, z kategorii „totalitarny", pozostając przy „komunistyczny", bowiem w polskich realiach twórczość taka powstawała aż do 1989, narastając falami w czasie istotnych wydarzeń, jak Poznań '56, Marzec '68, Wybrzeże '70, Sierpień '80 i karnawał Solidarności, stan wojenny, kryzys połowy lat 80. i wreszcie Okrągły Stół[21]. Rozpowszechnionymi formami były wspominane już piosenki, jak choćby swoisty hit z roku 1970, czyli *Janek Wiśniewski padł*, ale i śpiewana

[21] Używam utartych określeń, dlatego podstawy ich utworzenia są niejednorodne – data i nazwa miasta lub miesiąca, określenie metaforyczne lub opisowe.

przez Kelusa anonimowa *Ostatnia szychta na kopalni węgla kamiennego „Piast"* z początku stanu wojennego. Szczególnym powodzeniem cieszyły się przeróbki znanych szlagierów – zresztą Julian Krzyżanowski uznaje aktualizowanie zabawnych pieśni za typowe dla folkloru miejskiego, przywołując *Czego ty Hitlerze koło Moskwy stoisz*[22]. Przypomnijmy tu kilka urywków takich przeróbek. Najbardziej znaną jest *Zielona wrona*, śpiewana na melodię *Teraz jest wojna*:

Ekstrema już śpi, ucichły już psy, skończyła się wolna sobota.
Przejechał rząd suk, grzmią buty o bruk, ktoś nagle do drzwi łomota.
Zielona wrona, dziób w szlaczek szamerowany,
Kto nie dał drapaka, kto nie chce zakrakać, ten będzie internowany.

Ze stanem wojennym łączyła się też przeróbka *Nigdy z królami nie będziem w aliansach*:

Nigdy z wronami nie będziem w aliansach,
nigdy przed Moskwą nie ugniemy szyi,
bo u Kuronia my na ordynansach,
słudzy mafiji.
Wiele lat służym, dolary kasujem,
upadek Polski nic nas nie obchodzi,
że z Tel Avivu ktoś nami kieruje,
to nic nie szkodzi.

O wydarzeniach na wybrzeżu z roku 1970 śpiewano na melodię *Było morze, w morzu kołek*:

Było morze, w morzu stołek,
z tego stołka spadł Kociołek.

Krążyła też piosenka o Korei Północnej, która bazowała na utworze *Ryżowe pola w deszczu mokły*:

Z nadwyżki ryżu zrobim wino,
toasty będziem spełniać nim,
żeby nasz naród nie zaginął
i wiecznie żył nam Ir Sen Kim.

Na uwagę zasługuje folklor dziecięcy, jak choćby wyliczanki, z najsłynniejszą, kryzysową, na czele: „Nie lubimy wujka Gierka, zabrał szynkę, nie dał

[22] J. Krzyżanowski, *Folklor miejski*, [w:] *Słownik folkloru polskiego...*, op. cit., s. 108.

serka. Nie ma mięsa na kotlecik, podpalimy komitecik, raz dwa trzy, po zapałki biegniesz ty". Znany pewnie większości dzieci doby postgierkowskiej PRL był wierszyk: „Chcesz cukierka? Idź do Gierka, Gierek ma to ci da – kopa w dupę i pa pa!", wyrażający młodzieńcze rozczarowanie systemem. Bardzo typowym przykładem spontanicznego folkloru współczesnego są oczywiście dowcipy. Po przełomie 1989 roku ukazały się w Polsce niezliczone zbiory dowcipów politycznych z czasów PRL. Jest to też temat chętnie analizowany w publikacjach naukowych i popularnonaukowych. Tylko z pozycji ostatnio wydanych można tu przywołać bardzo rzetelne i obfite opracowanie autorstwa Wojciecha Polaka *Humor i satyra niezależna w stanie wojennym i w latach następnych*[23], a także interesującą, bo zestawiającą dowcip, żart i satyrę ze wszystkich krajów demokracji ludowej pozycję *Śmiech i młot. Historia komunizmu w dowcipach* Bena Lewisa[24]. Jednak na szczególną uwagę zasługuje publikacja znacznie wcześniejsza, *Pogłoska i dowcip polityczny w PRL. Próba analizy socjologicznej* Piotra Łukasiewicza z roku 1987, gdzie autor w dwóch socjologicznych szkicach omawia mechanizmy powstawania i rozpowszechniania plotek i anegdot, zwracając uwagę na istotny kontekst, jakim był państwowy monopol informacyjny[25].

Plotka, pogłoska, mit miejski, współczesna opowieść wierzeniowa to kolejny gatunek spontanicznego folkloru współczesnego. Tutaj interesujące byłyby te, które dotyczą bezpośrednio kwestii politycznych: postaci przywódców i czołowych polityków, aktualnych wydarzeń, prognoz na przyszłość, stereotypów wrogów i przyjaciół (obywateli ZSRR i USA, Niemców, obywateli państw bloku wschodniego). Dariusz Jarosz i Maria Pasztor w pracy z połowy lat 90. XX w. *W krzywym zwierciadle. Polityka władz komunistycznych w Polsce w świetle plotek i pogłosek z lat 1949-1956*, omawiają między innymi takie tematy pogłosek: brak towarów, nadchodząca III wojna, która miała uwolnić wschodnią Europę od komunizmu, plotki antyradzieckie, relacje Kościoła i władzy, kolektywizacja, utworzenie z Polski siedemnastej republiki ZSRR[26]. Dionizjusz Czubala we *Współczesnych legendach miejskich* przytacza wiele

[23] W. Polak, *Śmiech na trudne czasy. Humor i satyra niezależna w stanie wojennym i w latach następnych*, Gdańsk 2007.

[24] B. Lewis, *Śmiech i młot. Historia komunizmu w dowcipach*, tłum. J. Rybski, Wrocław 2009.

[25] P. Łukasiewicz, *Pogłoska i dowcip polityczny w PRL. Próba analizy socjologicznej*, Warszawa 1987, s. 10-11.

[26] D. Jarosz, M. Pasztor, *W krzywym zwierciadle. Polityka władz komunistycznych w Polsce w świetle plotek i pogłosek z lat 1949-1956*, Warszawa 1995.

legend politycznych, między innymi o leczeniu Breżniewa krwią z polskich noworodków i embrionów czy o dziesięciu nagich murzynkach obsługujących ministrów w Arłamowie[27]. Łukasiewicz wskazuje na bardzo interesujące zjawisko – nadawanie politycznego charakteru wydarzeniom neutralnym, ale niejasnym, tajemniczym. I tak katastrofa samolotu pod Krakowem w połowie lat 70. była wyjaśniana próbą porwania maszyny z pobudek politycznych, zabójstwo Jana Gerharda łączono z jego powojenną działalnością w wojsku i aparacie politycznym, a trzy pożary w Warszawie w roku 1975 wiązano z rozgrywkami międzyfrakcyjnymi w partii[28].

Jeśli przyjmiemy definicję folkloru, zgodnie z którą uznaje się go przede wszystkim za dorobek konkretnej grupy społecznej – w takim sensie mówi się o folklorze grup zawodowych, subkultur, folklorze więziennym czy uczniowskim – możemy jeszcze inaczej widzieć termin „totalitarny folklor komunistyczny" czy szerzej „folklor komunistyczny". Byłby to dorobek materialny i duchowy władz komunistycznych, ich wykonawców i zwolenników z jednej strony, a opozycji z drugiej. To pierwsze obejmowałoby zatem między innymi architekturę, sztukę i pieśń socrealistyczną i doby komunizmu, przemówienia, plakaty i hasła propagandowe, ideologiczne materiały edukacyjne, znaczki organizacyjne, pocztówki i znaczki pocztowe, a także język gwarowy subkultury – nowomowę. Do drugiej grupy można zaliczyć opozycyjne pieśni, piosenki, wiersze i utwory prozatorskie, omawiane tu już wytwory folkloru w węższym znaczeniu, wydawnictwa drugoobiegowe, w tym czasopisma, znaczki pocztowe i pocztówki, ulotki, napisy i rysunki na murach (jak np. słynne „Junta juje" czy rozpropagowane przez Pomarańczową Alternatywę krasnale). Bardzo dużo takich artefaktów powstało za czasów tzw. pierwszej Solidarności – gadżety z napisem „Solidarność" (m.in. znaczki i zapalniczki), znaczki do wpinania w klapę z „S" na kotwicy („Solidarność walcząca" na podobieństwo „Polski walczącej"), z portretem Wałęsy, napisem „Bezpartyjny". Należałoby tu też wziąć pod uwagę kształtującą się po obu stronach obrzędowość (krzyże z kwiatów kontra obchody 22 lipca), panteony (Lenin, Stalin i Bierut *versus* Kuroń, Michnik i Modzelewski), mity bohaterskie (heroiczna śmierć Waltera-Świerczewskiego z jednej, męczeństwo Popiełuszki i cudowna ucieczka Staszelisa z drugiej).

---

[27] D. Czubala, *Współczesne legendy miejskie*, Katowice 1993.

[28] P. Łukasiewicz, *Pogłoska i dowcip…*, dz. cyt., s. 13.

Potraktowanie przydawek „totalitarny" i „komunistyczny" jako określenia datującego utwory sprawi z kolei, że będziemy brać pod uwagę teksty kultury niekoniecznie odnoszące się do ideologii komunistycznej, ale do zjawisk społecznych tamtych czasów. Interesujące byłyby tu na przykład legendy miejskie, mówiące o handlu ludzkim mięsem i wiązane z trudnościami na rynku, dowcipy o wydźwięku obyczajowym, folklor dziecięcy wykorzystujący elementy codzienności (jak rymowanka: „Raz, dwa, trzy, cztery, idzie sobie Hucklebery, a za nim Pixie i Dixie wykąpane w proszku Ixi", czy wierszyk pamiętnikowy: „Na górze róże, na dole wianek, niech Cię pokocha z pancernych Janek") i w ogóle cały materiał tradycyjnie uznawany za folklorystyczny, a z którego można odczytać obraz rzeczywistości państwa komunistyczego.

Ostatni już sposób zdefiniowania komunistycznego folkloru totalitarnego to uznanie określeń „komunistyczny" i „totalitarny" tak jak poprzednio jedynie za wyznaczniki czasowe, a przy tym przesunięcie znaczenia folkloru w stronę etnologii – jak robił to Archer Taylor, a w polskich warunkach Oskar Kolberg. Wtedy folklorem komunistycznym nazwalibyśmy etnograficzne badania nad rzeczywistością PRL, ZSRR, NRD, Jugosławii czy Czechosłowacji. Mieściłyby się tu zarówno faktyczne badania naukowe, podejmowane coraz częściej, jak i ruch miłośników tamtych czasów, licznie reprezentowany m.in. w Internecie – ale też ogromnie rozpowszechnione wydawnictwa popularne, proponujące czasem znamienne dodatki, jak kaseta z fragmentami Polskich Kronik Filmowych plus flakonik perfum Przemysławka.

Podsumowując, można wyodrębnić następujące znaczenia terminu „komunistyczny folklor totalitarny":

- zanikający folklor tradycyjny wykorzystywany przez system komunistyczny doby totalitaryzmu;
- folklor rekonstruowany, wykorzystywany przez komunistyczną propagandę;
- współczesny folklor spontaniczny chwalący system komunistyczny;
- przekazy kreowane przez władze, mające udawać folklor spontaniczny;
- współczesny folklor spontaniczny będący w opozycji do władz i systemu;
- dorobek materialny i duchowy grupy zwolenników systemu komunistycznego i jego przeciwników;
- współczesny folklor spontaniczny doby komunistycznej, niemający bezpośredniego związku z ideologią;
- całość kultury i życia społecznego w krajach komunistycznych.

Totalitarian Communist Folklore – Various Ways to Understand the Term

The Author distinguishes and describes eight ways of understanding the term „totalitarian communist folklore":

- the vanishing traditional folklore used by the communist system of the totalitarian era;
- reconstructed folklore used by communist propaganda;
- contemporary spontaneous folklore praising the communist system;
- messages created by the authorities, intended to simulate spontaneous folklore;
- contemporary spontaneous folklore opposing the authorities and the system;
- material and spiritual heritage of a group of supporters of the communist system and that of its opponents;
- contemporary spontaneous folklore of the communist era having no direct connection with the ideology;
- the integrity of culture and social life in communist countries.